

University of Groningen

Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Litteratur

Kossman, Ernst Ferdinand

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1923

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Kossman, E. F. (1923). *Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Litteratur*. Martinus Nijhoff.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

EINLEITUNG

Einführung S. 1. — Die 1–6 zeilige Strophe S. 3. — Die siebenzeilige Strophe S. 8.

Der Gegenstand der folgenden Untersuchung ist einer von denen die erst durch die kombinierende Betrachtung zum Gegenstand werden. Ob unser Geist souverän ist in der Ansetzung von historischen Objekten oder ob eine solche Annahme vernünftigerweise — etwa wie bei der juristischen Person — an eine bewusste Solidarität der Einzelfaktoren gebunden ist, braucht hier nicht erwogen zu werden, denn ein siebenteiliger Rhythmus ist ein handgreiflich von der Natur gegebener. Es ist doch eigentlich blosser Zufall dass er bisher nicht in die historischen Darstellungen aufgenommen worden ist und daher ausserhalb geschichtlichen Zusammenhangs zu stehen scheint, während doch niemand an dem historischen Leben seiner beliebtesten Formen wie der Tageweise, der Lutherstrophe zweifeln kann. Es ist doch Willkür dass jeder der ein Sonnet, eine Stanze baut sich bei einiger Aufmerksamkeit dessen bewusst ist dass er in ein bestehendes Ganzes tritt, aber nicht der, der zu einem Vierzeiler eine Terzine fügt. An der Realität des Gegenstandes lässt sich also füglich nicht zweifeln, und sollte die hier versuchte Feststellung von Siebenzeilern dazu führen über sie hinaus den Siebenzeiler selbst zu postulieren, so würde der Gegenstand noch einen tieferen Inhalt entfalten als dieser erste Entwurf festzustellen wagt.

Aus zweierlei Wurzeln ist diese Arbeit erwachsen. Einmal führte die Beschäftigung mit dem Minnesang dazu. Denn als ich, in der Überzeugung dass das Problem des Minnesangs sehr wesentlich auch ein Formproblem ist — ich stehe der Auffassung zunächst welche R. M. Meyer sein ganzes Leben hindurch vom mhd. Strophenbau 1886 bis zu der posthumen Literaturgeschichte 1916 entwickelt hat, und somit auch im Geiste, ja nicht aber in den Einzelheiten, Plenio's neuzugespitzten Formulierungen PBB 42_{411ff} — zuvörderst sämtliche Strophenformen des deutschen Mit-

telalters analysierte und nebeneinander stellte, traten von selbst die einfachen natürlichen Formen aus der Masse heraus und forderten zur Zusammenstellung und Erklärung auf.

Dann aber stiegen hinter diesen Erscheinungen Fragen höherer Art empor. Dürfen wir überall die eilenden Moden der Tonangeber als die persönliche Oberlage einer stilleren langsam wandelnden Allgemeinheit ansehen, so gilt dies doch gewiss auch für den Minnesang. Sollte sich nun aus diesen einfachsten Formen der zu Grunde liegende soziale Bestand nicht in noch weiterem Umfang als bisher geschehen herausfinden lassen? So schob und erhob sich die Bearbeitung dieser Formen in jenes Gebiet, wo wir die historischen Geschehnisse sich oberhalb der Individuen abspielen, die Individuen mehr unbewusst funktionieren sehen. Ein Kapitel der unpersönlichen, überpersönlichen Geschichte will diese Arbeit vor allem sein.

Wollen wir die volkstümlichen rhythmischen Gebilde einer Gesellschaft aufspüren, so können wir um einen Anfang zu finden von nicht historischen sondern konstruktiven Tatsachen ausgehen. Die einfachsten Verhältnisse, die im Denken, Gehen, Spielen, Arbeiten sich jederzeit äussern, tragen die Gewähr einer geschichtslosen Immervorhandenheit in sich, und ebenso axiomatisch ergeben sich ihre einfachsten Knospungen wie $2 \times 2 > 2 \times (2 \times 2) > 4 \times 4 > 2 \times (4 \times 4)$ oder $2 \times 2 + 1$ u. dgl. Man kann diese einfachsten Strophengebäude ansetzen und hierauf sehen wie weit sie auch historisch nachzuweisen sind, und man wird dabei auch zu historischen Urphänomenen wie z. B. der idg. Urstrophe 4×4 kommen.

Bei der Identifizierung der Rhythmen werden wir vor die schwere Frage nach der Beweiskraft des überlieferten Materials gestellt. Bestenfalls liegen von einem rhythmischen Gebilde Musiknoten und ein Worttext vor. Die deutschen Notentexte des Mittelalters sind meist nur teilweise entzifferbar, es sei dass die Notation selbst nur aus Andeutungen für den Wissenden besteht (Neumen), es sei dass wir die Schrift nicht völlig zu lesen verstehen (Neidharthandschrift c). Aber auch die klarste Notierung kann uns eine Musik nicht offenbaren wenn uns das Daraufeingestelltsein der Zeit- oder Landesgenossen abgeht, oder wenn ihre Sprühkraft ausserhalb des Notenkörpers liegt (Kann je eine Nachwelt die Elektrizität eines modernen Operettenschlagers empfinden,

wenn ihr nichts als das Notenbild überliefert wird?). Andererseits kann auch eine unlesbare Notierung uns doch nützliche Andeutungen z. B. über Wiederholung, Höhe und Tiefe verschaffen. Erst mit dem Locheimer Liederbuch treten wir in Deutschland auf sichern Boden.

Dies vorausgesetzt seien hier nun zuvörderst die arithmetisch einfachsten Strophenformen kurz überblickt, sie sollen dem Siebenzeiler seinen natürlichen Platz anweisen helfen.

Das eingliedrige Lied, das — abgesehen vom Gesellschaftslied der primitiven Völker — nur als Arbeitslied und Abzählvers vorkommt und durchaus auf häufiger Wiederholung der Phrase beruht, kann unbesprochen bleiben. Als hübsche Mahnung zur Vorsicht sei nur auf das weitverbreitete *Klein Anna sass auf einem Stein* gewiesen, das sich unsern Augen im Buch éinzeilig, unsrem Ohr im Leben aber als gewöhnliche 4×4 Strophe darstellt (Böhme, Kinderlied S. 546).

Eine zweigliedrige Strophe ergibt der Reigentanz beim Vor- und Rückwärtsschreiten, und auch rein musikalisch kann der einfache Auf- und Abstieg eine wenn auch sehr primitive Geschlossenheit bilden. So hält denn auch Gummere (Beginnings S. 275. 327a) diese Strophe für eine der Urformen unsrer Lyrik. Auf dem Tanz beruhen wohl alle nordischen und englischen epischen Lieder dieser Form, welche dann von diesem gelöst seit Herder eine so grosse Rolle in der romantischen Lyrik spielen (Goethe's Erbkönig u.s.w.). Vermutlich auch das spät-überlieferte niederländische Halewijnslid. Der genannte musikalische Bau ist bezeugt in Heinrich's von Laufenberg *Ich wölt daz ich daheim wer* 1430 (Geistliche Parodie? Böhme, Ad. Lbch nr. 660), in *Die heiligen drei König mit irem stern* (erster Beleg 1617 *ibid.* nr. 536) und wenig ändern (*ibid.* nr. 42. 531? 317). Im Minnesang ist diese Form nicht überliefert, im älteren historischen Volkslied selten (Liliencron nr. 28. 220. 513 ohne Melodie), im Kirchenlied umso mehr (Wackernagel *passim*. Der alte Ruf *Sant Mari muoter unde meit* Erk/Böhme nr. 2030 gehört wohl auch hierher, wenn nämlich die verlangten Wiederholungen nur Vor- und Nachsingen

vermeinen). Gewöhnlich aber ist sie durch obligate Wiederholung oder Refrän in Wirklichkeit ein grösseres Gebilde, 3×4 oder 4×4 , oder sie ist nur ein Unterganzes z. B. die Mittelphrase eines Singtanzes, Spiels oder Rundgesangs (*Freut euch des Lebens*) oder gar der pikante Teil einer Melodie, der allein haften geblieben und nun selbständig sein Wesen treibt. Als Reimspruch führt sie ihr Leben ausserhalb der Musik.

Die dreizeilige Strophe, welcher als Terzine (Kettenreim) eine so wehevollte Rolle in der höheren Litteratur zugefallen ist, tritt nicht leicht selbständig auf. Weder der Minnesang noch das Volkslied kennen sie. Doch kommt sie wohl vor: reimlos als ungewöhnliche Odenform (z. B. bei Jacob Balde resp. seinen Übersetzern), einreimig als gelegentliche Spielerei; in der Reimung $a+W+a$ macht sie gewöhnlich nur den Eindruck einer verkümmerten Terzine; so bleibt nur die Form $a+a+W$, wobei W wohl auch Refrän sein kann, mit einigem Anspruch auf Lebensberechtigung. Auffallend häufig baut Klamer Schmidt selbständige Dreizeiler ¹⁾; aus einer soeben in Holland erschienenen modernen

¹⁾ s. Leben und Werke 1826 I 343. 389. III 7. 37. 100. 126, darunter das Gedicht „Der Grossvatertanz. Nach allbekannter Melodie“ sechs Strophen $a+a+W$. Wie Klamer Schmidt von der Melodie her zu einem dreizeiligen Texte kam, ist ein Rätsel; sowohl der Worttext des Grossvaterliedes, wie er aus dem 17ten Jahrhundert überliefert ist, als auch die allgemein angesetzte Melodie des langsamen Teiles sind 2 resp. 4 teilig (Böhme, Gesch. d. Tanzes I 184, II 214; Friedlaender, Lied II 354). Doch ist es unvorsichtig das Gedicht so geringschätzig bei Seite zu schieben wie Böhme tut, da wir den wirklichen Vorgang aus jenem alten Text und der „allbekannten“ Melodie keineswegs mit der Deutlichkeit erschliessen können als man wohl meint. Ja, Böhme selbst irrt gewiss, wenn er „Kehraus“ und „Grossvatertanz“ identifiziert und den langsamen Teil mit dem folgenden Hopper für einen einzigen Reigen hält, den „alle Teilnehmer“ zusammen als Kehraus des Hochzeitfestes ausgeführt hätten. Von einem Tanz der Alten weiss er nicht. Aber den langsamen Satz haben eben die Alten getanzt, und der Springtanz wurde zwischen durch oder danach von der Jugend als eigentlicher Kehraus getanzt. Was Bach in der Bauernkantate gibt ist also nicht nur Schlusssatz einer Melodie sondern auch ein Ganzes. Ein gutes Bild von der Sache finde ich in einem anonymen Gedicht aus Klamer Schmidt's Zeit „Poetisch-Komische Beschreibung einer Bauern-Hochzeit“ Potsdam bey C. H. Horvath 1780 (40 SS.): Nach dem Hochzeitsschmaus werden Tische und Stühle weggeschoben und wird getanzt, wobei der Pfarrer mit der Braut den Ball eröffnet. Dann zieht der Schwarm zur Flur, wo um eine alte mit bunten Bändern geschmückte Linde oder Eiche getanzt wird. Die Bänder geben die Bauern dirnen ihren Tänzern. Ist der Baum geleert, so zieht man wieder dem Hochzeitshause zu.

Nun geht es übern Brauttanz [l. Brautkranz?] her, —
Doch vorher tanz'n, froh, plump und schwer
Die Eltern vom verbundenen Paar
Wie's Sitt und Brauch stets war:
Als der Grossvater die Grossmutter nahm
Da war der Grossvater ein Bräutigam!
Schon schielt der Bräutigam

Blumenlese notiere ich Liliencron *Zwei Meilen Trab*, Otto Ernst *Nis Randers*, Stefan George *Erinnerung*, Richard Dehmel *Erntelied*.

Das Gebäude von viermal vier Hebungen ist die Hauptform unsres rhythmischen Fühlens, die bis in unser Unterbewusstsein gedrungen ist. Sie herrscht in der europäischen Instrumentalmusik nicht weniger als im Lied, und ich wüsste auch im Schlaf nicht anders zu trommeln als vier mal vier. Die Herrschaft dieser Strophe in Zeit und Raum ist so allgemein (Gummere, Beginnings S. 282. 213. 405) dass sie mehr der Naturgeschichte des Menschen angehört als seinen Litteraturen. Aber mehr als einmal tritt sie mit Macht an die Oberfläche der Kunst, wenn Individuen zu grossen sozialen Zwecken die ganze Gesellschaft in teilnehmende Bewegung versetzen wollen. So wenn Ambrosius den christlichen Hymnus schuf um mit seiner ganzen Gemeinde aus tiefer Not zu Gott zu schreien (Ebert, Allg. Gesch. d. Litt. des MA I² 176 ff), und dann eine ganze Liederwelt ertönte in dem Formkörper des

Veni redemptor gentium,
Ostende partum virginis,
Miretur omne saeculum:
Talis decet partus deum.

Oder wenn die Politik der Karolinger zur Popularisierung des Christentums auch die Dichtkunst zur Mitarbeit aufrief und nun der Sachse sein Christuslied in der Form der verbreiteten Heldenlieder, der Südfranke aber in der Heldenlied und Kirchengesang zugleich umfassenden Form bildete.

In der althochdeutschen Periode, als diese Strophe durch den Inhalt noch Höhenkunst darstellen konnte, erscheint sie manches Mal und zwar als Gefäss von allerlei Inhalt dem Pergament anvertraut. Im S. Galler Spottvers als improvisierter Sprechvers, im

Voll Eifersucht,
D e m neidisch grinsend an,
Ders wagen kann
Zu greifen nach dem Cranz,
Und flucht
Ob einen solchen tollen Tanz!
Man dreht — und wendt sich — und lauscht, —
Zu haschen die niedliche Cron; u. s. w.

Wenn Klammer Schmidt seinen Text etwa wirklich für ein Hochzeitsfest geschrieben hat, so wissen wir also welchen Teil des Tanzes derselbe akkompagnieren sollte; aber in welcher Variante die „allbekannte“ Melodie ihm als dreizeilige Strophe vorschweben konnte bleibt rätselhaft.

Ludwigslied geistlich-volkstümlich, in Otfrid und den verwandten kleinen Stücken volkstümlich-geistlich, alles Specimina eines grossen Wirkungskreises. Als dann eine modische Kunst die Verstrophe zum Gegenstand ihres Gestaltens machte, musste sie — das Urgebilde — natürlich hier schweigen, und so kommt sie denn in unsern grossen Liederhandschriften ABCJ in der Tat kaum vor. Aber wo immer der Schall vom singenden Volk in Kirche, Dorf und Feld zu uns dringt, gewahren wir sie auch in dieser Zeit nicht weniger als vor- und nachher: Tanztexte mit und ohne Verfasser-namen (Carm. bur. 129^a, 104, 104^a, Neidhart L₆. 4₃₁), Verse beim Kranzsingen, Winteraustreiben, Anspruchverse; historische Volkslieder seit dem Beginn unsrer Überlieferung (1345 Jacob von Artevelde); unter den übrigen epischen Volksliedern die allerverbreitetsten wie Ulinger, Tanhäuser, *Het daghet in den Oosten*; beim Gottesdienst des Volkes, mit dem Kyrieleis verlängert, seit dem Petruslied des neunten Jahrhunderts überall das Älteste und Allgemeinste, das alte Osterlied *Christ ist erstanden*, das alte Pfingstlied *Nu bitten wir den heiligen Geist*; und so weiter auf allen Gebieten. Eine gute Probe für den Bestand zu Ende dieser Periode ist Luthers geistliches Lied, das ja aufs Neue zu dem im Volke Lebendigen zurückgreift; etwa ein Drittel der Lieder zeigt diese Form.

Wie dies Gebilde, als zwei Langzeilen empfunden, wieder mit sich selbst verbunden zur Doppeleinheit auswachsen kann, und wir denn in der Strophe von *v i e r L a n g z e i l e n* in der Tat schon seit altersher eine Urstrophe besitzen ist altbekannt (s. Kögel, Litg. I 103, II 132, Plenio PBB42₄₃₀). Die Scheidung der beiden ist von jeher schwankend. Aus früher Zeit ist an die bekannten Partien in Otfrids Werk zu erinnern. Moderne Dichter drücken ihr schwankendes Gefühl häufig wenigstens insofern aus, dass sie durch Einrücken der geraden Verse ein gewisses Langzeilengefühl eingestehen, weiterhin aber dem Leser überlassen herauszuhören ob rhythmische Gebäude von zwei oder von vier Langzeilen vorhanden sind. Wie unzulänglich das Schriftbild ist kann uns Heine's Lorelei lehren. Unserm Auge ist sie ebenso vertraut als Strophe von vier Kurzzeilen wie unserm Ohr als Strophe von vier Langzeilen. Heine schrieb das eine, Silcher sang das andre. Und so wird das neunte Lied Jan's von Brabant von dem Schreiber der hs. C als eine Strophe, von dem modernen Herausgeber als zwei

Strophen angesetzt. Man prüfe einmal Goethe's ‚Auf dem See‘ oder Schillers ‚Eleusisches Fest‘ nach.

Der grosse Vierzeiler ist im Mittelalter wohlbelegt. Vor allem als Form des epischen Volksliedes, als Kürenberg-Nibelungenstrophe mit allen Variationen bis zum jüngeren Hildebrandslied, dessen Melodie erhalten ist; dann weiterhin als Bruder Veitton, Benzenauerton, Pavierweise und in vielen andern historischen Volksliedern der folgenden Zeit. Doch auch in den grossen Liederhandschriften erscheint sie, da wo die Kunstschrift dünn genug ist um den volkstümlichen Grund durchscheinen zu lassen. So bei Dietmar von Eist, bei dem Form und Inhalt noch bodenständig sind, oder bei dem Kürenberger und Heinrich von Veldeke, wo das eingepflichte Reis zuerst auf dem heimischen Gewächs schiesst. Wenn wir des Veldekers Lieder ihres modischen Wortinhalts entledigen und als blosser Rhythmen wirken lassen, so hören wir in ihnen das deutsche Lied jener Zeit. Gerade in diesen Strophen (MF 65₁₃ 67₉?) berührt er sich mit dem örtlich so fernen Dietmar von Eist (MF 33₁₅ 35₁₆) und einem Liede der Carm. burana (123 vgl. Martin ZfdA 20₆₄). Von den älteren Dichtern hat sie noch Heinrich von Rugge (MF 103₃, vgl. Burggraf von Rietenburg MF 18_{1.17}), von den späteren Ulrich von Singenberg, sehr deutlich als Tanzlied Burkhart von Hohenfels und Brunwart von Oukheim (HMS 48nr.14, 38nr.15, 87nr.4). Es ist hier nur die Rede von solchen achtzeiligen Strophen, die als Verdoppelung der 4×4 Strophe empfunden werden, andre kommen sowohl in den grossen Liederhandschriften als unter den historischen Liedern genug vor.

Auch eine volkstümliche fünfteilige Strophe ist deutlich unterhalb der Kunstdichtung zu erkennen, und zwar in beiden Möglichkeiten der rhythmischen Gruppierung, 3+2 und 2+3, und in beiden Funktionen, als Tanzlied und episches Lied. — Das Gebäude 3+2 ist das beliebteste. Als Reigen ist es überliefert Carm. bur. 108^a, 137^a, Neidhart 3₂₂, Gotfrid v. Neifen, Haupt 52₂₅; als epische Strophe im Salomon und Markolf (Moroltstrophe) und in sehr vielen historischen Volksliedern, besonders beliebt als Lindenschmied-Stortebeker-Wissbecketon oder als *Es geht ein frischer Sommer daher*; auch andre weltliche und geistliche Lieder zeigen diese Form (Böhme Ad. Lb. S. 807). Melodien sind seit Anfang des 15ten Jahrhunderts erhalten. — Das Gebäude 2+3 zeigt Gotfrid v. Neifen in seinem langberühmten

Ez fuor ein büttenaere; aber in den erhaltenen Volksliedern begegnet man ihm ziemlich selten, während es später gerade als volkstümlich häufiger vorkommt (Schillers Graf Eberhard, Uhlands' Guter Kamerad und Goldschmieds Töchterlein). Freilich kann man, wo keine Melodie überliefert ist, die Gliederung der Strophe nicht immer sicher erkennen; so im vierten Liede Geltar's wo die 2te und die 5te Strophe sich widersprechen. Rückert hat in *Des fremden Kindes Weihnachten* diese Strophe gebaut mit geflissentlicher Verwischung jeder Gliederung. — Wiederholungen in der Melodie ergeben häufige Berührungen mit der 6 und 7 zeiligen Strophe.

In wie weit die sechszeiligen Strophen des Minnesangs Volkstümliches enthalten bedarf einer besondern Untersuchung. Es sind wohl sehr einfache Gebilde darunter, ausgesprochene Tanzlieder, entschieden altertümliche oder volkstümliche Lieder mit und ohne Stollenform. Auch fehlt es in der Folge nicht an historischen und andern Volksliedern, die sechszeilig sind, aber die Abgrenzung ist schwierig.

Auch eine siebenzeilige Strophe kann, rein arithmetisch betrachtet, noch zu den elementaren Gebilden gerechnet werden, die für soziales Rhythmusgefühl in Betracht kommen. Es sei dass ein Sechseiler sich durch Einschub oder Zusatz um ein Mass erweitert, es sei dass einem Fünfeiler sich ein Verspaar zugesellt, es sei dass ein Vierzeiler statt sich zu verdoppeln sich eine Terzine angliedert und so ein neuer inkommensurabler Rhythmus entsteht — immer bleibt das Neue eine natürliche Entfaltung des Bestehenden oberhalb der Willkür des Einzelnen. Diese Freiheit womit siebenzeilige Strophen jederzeit selbständig auftreten können schliesst natürlich ebenso wenig wie bei den andern elementaren Strophen aus, dass bestimmte willkürliche Formen derselben bewusste Gebilde haben werden können, welche der Tradition verfielen und also eine sichtbare Geschichte haben. In der folgenden Zusammenstellung wird der Versuch gemacht den Werdegang einiger solchen Siebenzeiler aufzudecken und zu verfolgen.

Da gegenwärtige Untersuchung vor allem den überpersönlichen absichtslosen Siebenzeiler aufdecken will, musste sie — um sich nicht zu weit zu verlieren — mehrere an sich sehr beachtenswerte

Fälle mit einer blossen Andeutung auf die Seite schieben. So die Geschichte der sapphischen Strophe in der Hymnenpoesie. Paulus Diaconus' Hymnus auf Johannes den Täufer war noch als unveränderte sapphische Strophe gedacht (Wack. Kl. I nr. 127):

Ut queunt laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
solve polluti labii reatum,
Sancte Johannes.

Als Guido von Arezzo c. 1040 diese Strophe zur Bezeichnung der Töne der Tonleiter benutzte waren ihm die Langzeilen in der Cäsur schon in Kurzzeilen zerfallen und so eine siebenzeilige Strophe entstanden:

Ut queunt laxis	resonare fibris
mira gestorum	famuli tuorum,
solve polluti	labii reatum,
Sancte Johannes.	

Zu deutsch gereimt in der Übersetzung des Mönches von Salzburg c. 1400 (Mondseehs. nr. 75. Wack. Kl. II nr. 559):

Das hell auf klymmen	deiner diener stymmen,
Czerklegken sunder	deine werch, deine wunder
Vermailet lebsen	salb aus genaden kebsen,
Sañde Johannes.	

Stellt man nun hierzu das sg. Melker Marienlied (XI/XII Jh. MSD 39).

Jû in erde leite	Aaron eine gerte:
Die gebar nütze,	mandalon also edile.
Die süezze hâst dû füre brâht,	muoter âne mannes rât,
Sancta Maria.	

so wird man doch was den Strophenbau betrifft schwer umhinkönnen nicht Zusammenhang mit der angedeuteten Entwicklungsreihe anzunehmen ¹⁾).

Manches andere mag im kirchlichen Gesang hinzugekommen sein. So wurden mehrere Strophen aus einem sechszeiligen Hymnus des Prudentius als Weihnachtslied *Corde natus ex parentis* gesungen und zwar auf eine siebenzeilige Melodie. Diese ist schon seit dem XI/XII Jh. überliefert und muss lange beliebt gewesen sein, denn alle deutschen Übersetzungen des XV/XVI Jh., von H. v. Loufenberg, Joh. Zwick, Wizel u.a. zeigen die siebenzeilige

¹⁾ Mone Lat. Hymnen I 20; J. Schreiber, Die Vaganten-Strophe, Strassburg 1894 S. 177 ff; Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI Jh. 1887 S. 15 ff.

Strophe |:4a \smile +4b:|4W \smile +4c+4c (s. Wack. Kl. I 38, II 761. 1354, III 679, Bäumker I nr. 35).

Auch bei dem auf 4+3 beruhenden Siebenzeiler, von welchem als dem eigentlichen sozialen Urgebilde hier hauptsächlich die Rede sein wird, musste gleich zu Anfang eine Frage ausgeschaltet werden. Selbstverständlich kann sich im Minnesang gesellschaftlicher Urbesitz mit bewusster Entlehnung von Textschemen oder Melodien gemischt haben, und in der Tat wird man gerade da, wo fünfhebige Verse und Durchreimung romanischen Einfluss nahelegen, auffällige Anhäufungen von Beispielen finden (s. S. 30). Hierauf einzugehen, ohne die Geschichte des Siebenzeilers in jenem Gebiet genau zu übersehen, schien mir unvorsichtig, und die Aufgabe zu weitschichtig um in Kürze abgemacht zu werden. Wenn solche Entlehnungen, wie ich annehme, weniger die deutsche Urform des Siebenzeilers als die ausgesprochenen Variationen derselben betreffen, so ist das hier entworfene Bild im Ganzen doch richtig; und sollten die einfachsten romanischen Gebilde doch mit den deutschen sich verwandt erweisen, so scheint mir noch immer wahrscheinlicher dass jene Urform beiden Ländern gemeinschaftlich zugehört als dass eines sie vom andern entlehnt hätte.

Abgesehen von solchen Lücken ist noch zu bedenken dass eine absolut reinliche Abgrenzung des Gebietes durch einige Umstände unmöglich gemacht wird. Schon rein textlich: ein kurzer Refrän wie „o je!“ wird für unser Empfinden einen Sechszeiler nicht zum Siebenzeiler machen, ein mit den übrigen Versen übereinstimmender dagegen wohl; oder: will man einen Fünfzeiler mit zweizeiligem Refrän, wie Goethe's Heidenröslein, einen Siebenzeiler nennen oder nicht? Noch einschneidender ist im gesungenen Lied die Diskrepanz zwischen Worttext und Musiktext, die — nicht im Minnesang, wo unsre Handschriften ein ängstliches Zusammengehen ausdrücken — schon früh auf weitem Gebiet dem Worttext alle Gewähr entzieht. Man erinnere sich bei dem neueren volkstümlichen Liede, das ja allein noch obligat gesungen ist, wie verschiedenartig die Wiederholungen sind. Neben solchen die durchaus Lebensnerv der Strophe sind, andere die nur für den Text der ersten Strophe passen und in den folgenden sogar Verlegenheit bringen. So werden zahllose 6 und 7 zeilige Worttexte nur mit Vorbehalt hier einzureihen sein. Nicht bindend werden dagegen

die Tongebilde moderner Komponisten sein, welche die mehr deklamatorisch empfundenen Rhythmen der — etwa seit der Renaissance aufgekomenen — Leselyrik auch noch zum musikalischen Ausdruck bringen.

Die verschiedenen Gliederungen, in welchen Siebenzeiler auftreten, werden im allgemeinen durch die Gliederung des Satzbaus und durch den Reim angedeutet. Es ist schriller Widerspruch wo die beiden sich nicht stützen wollen. Dass der Satzbau auch in unsrer Reimstrophe zur Not ohne den Reim die Gliederung ausdrücken kann zeigen im Minnesang die siebenzeiligen Vokalspiele (WvdV 75₂₅, 48 Singenberg 29, Marner ZfdA 22₂₅₅; auch 123 Rudolf der Schreiber 1 mehr als v. d. Hagens Interpunktion glauben macht) und später auch Herder's Legende von den wiedergefundenen Söhnen, die ohne Reim unzweideutig den Bau $2 \times 2 + 3$ vors Ohr bringen. Strophen die trotz Reim jeden syntaktischen Einschnitt vermeiden (wie Gottwalt's *Bei der Leiche eines Vollendeten* im Frauentaschenbuch 1817 vgl. auch Brentano *Der Abend*, Werke I 459) sind wohl noch seltener ¹⁾.

Dieser produktivste Siebenzeiler baut sich aus einem Vierzeiler und einem Dreizeiler auf, wobei der Vierzeiler in leichterer Gliederung wiederum aus zwei gleichen Verspaaren besteht, sodass also das $4 + 3$ sich genauer als $2 \times 2 + 3$ darstellt. Ein solches rhythmische Gebilde musste als eine der elementarsten Mischungen von Gerade und Ungerade von selbst entstehen sobald die Wiederholung der ersten Melodiephrase sich als stehende Liedform in der Gesellschaft eingebürgert hatte. Und das ist für uns ein vorgeschichtliches Ereignis. In der Musik stellt sich das Gebäude gewöhnlich folgendermassen dar, etwas anders als man wohl meint:

Vers 1. 2 Stollen

3. 4 „ = 1. 2

5 Zwischensatz

6. 7 = Stollen (= 1. 2 = 3. 4)

z.B. *Es ist ein ros
entsprungen* unten S. 41.

oder: Vers 1. 2 Stollen

3. 4 „ = 1. 2

5. 6 Zwischensatz

7 = 2te Hälfte des Stollens

(= 2 = 4)

z.B. WvdV *Kreuzlied*
unten S. 19.

¹⁾ Ein gleiches Experiment Rückerts ist oben S. 8 erwähnt.

oder: Vers 1. 2 Erste Phrase

3. 4 Zweite Phrase

s. z.B. Loch. Lbch nr. 1

5 Zwischensatz

unten S. 37.

6. 7 = Zweite Phrase (= 3. 4)

Diese Darstellung des musikalischen Baues, die nicht nur für den Siebenzeiler sondern in weitem Umfang gilt, diene zugleich zur Erklärung warum im Folgenden der beliebte Ausdruck Dreiteilung, Tripartition durchaus vermieden wird.

Die empfindlichen Stellen dieser Strophe sind die Abgrenzung des Vierzeilers von der Terzine und die ganze Terzine selbst. Ersteres ist so natürlich gegeben und wird durch die Reimstellung so gründlich unterstützt, dass jede Verwischung oder Verschiebung nur als gezwungenes Enjambement oder als Experiment (wie das obengenannte von Gottwalt) empfunden wird. Auf Letzterem, dem Bau der Terzine an sich und im Verhältnis zum Vierzeiler, beruht recht eigentlich das Wesen dieser Strophe. Denn das ist doch zweifellos, eben in dem unpaarigen Taktschlag der Terzine neben dem gepaarten Vierzeiler liegt die dynamische Spannung des ganzen Gebildes, sei es dass er als Retardierung oder umgekehrt als Kurzschluss empfunden wird. Als retardierter verlängerter Sechseiler wird die Strophe gefühlt werden, wenn die Terzine den Eindruck eines verlängerten Verspaares macht wie z. B. bei der Reimstellung $a + a | b + b | c + W + c$ (z. B. Spervogelstrophe, Mülwieses Wolframs von Eschenbach, Carm. bur. 79) und auch $| : a + b : | c + W + c$ (häufig s. u. S. 26). Umgekehrt wird der Eindruck einer unerwarteten Stauung entstehen, wenn die Reime bis in die Terzine hinein ruhig dahingleiten und plötzlich in der letzten Zeile abbrechen. Hat doch selbst ein Gelehrter einmal einen Goetheschen Siebenzeiler als beschnittenen Achtzeiler erklären wollen (s. u. S. 74), und haben sich doch unzählige Siebenzeiler im Gesang, durch Wiederholung der Schlusszeile, zum ruhigen Achtzeiler abgerundet. Hier aber, in dem abrupten Schluss, liegt eben die eigentümliche Kraft des Siebenzeilers, die ihm das Anrecht auf eigene Person gibt. Der ist ihr Meister, der es empfindet wie der ungeraden Terzine grössere Wucht innewohnt als gepaarten Versen und der die explosive Kraft der Pause (man denke an den Pentameter neben dem Hexameter) zum Ausdruck für adäquate Empfindungen verwertet.

Die grellste Verkörperung fand diese Erkenntnis darin dass

man die Schlusszeile ohne jeden Reim, als Waise, stehen liess. Welch wunderliche Erscheinung die uns zu Ende des Mittelalters vor Augen tritt. Ein übrigens reimgebundenes Gebilde das gerade am Ende, wo das Ganze sich zusammenschliessen soll, ins Wesenlose hinaushallt, ist das nicht eine Selbstaufhebung? Führt ein Weg zu einer solchen Unbegreiflichkeit oder ist es ein perverser Einfall der durch seinen Tiefsinn Schule machte? Die Pausen und Körner der höfischen Kunst führen bis nahe heran. Walther's Pausen treffen nur in éinem Liede (62₆) den Schlussreim und diese zehnzeilige Strophe hat wohl keine Nachwelt gereizt; in Kristan's van Hamle drittem Liede (Bartsch Ld. 32₅₅) steht der zum Schlussreim gehörige Reim in einem zweihebigen Vers, so dass dem Ohr noch Erinnerung möglich ist (möglich sag ich, Friedrich Haug, der das Lied für Schiller's Musenalmanach 1796 übersetzte, hat den Reim nicht bemerkt und infolgedessen auf eigne Faust die Schlusszeile zur Waise gemacht). Wenn aber das Anfangswort einer Strophe, und noch gar in der Senkung, mit dem Schlusswort der Strophe reimt (wie 87 Brunwart von Oukheim 2, 110 Niuniu 3, HMS III 331), dann hört das Ohr die Strophe in einer Waise ausklingen:

Wol mich, daz ichs ie begunde,
 wol mich, daz ichs ie gesach,
 diu mir mînes herzen wunde
 heilen kan und ungemach!
 Wil diu liebe daz volenden,
 mit genâden trôst mir senden,
 seht, sô frôit mîn herze sich.

Schwerlich haben jedoch diese papiernen Künste ¹⁾ das Strophenempfinden späterer Generationen überpersönlich beeinflusst. Eher geben die Körner des Strophenschlusses zu denken. Wir finden zu Ende der Minnesangperiode wenigstens bei einem Dichter, dem Mönch von Salzburg, eine ausgesprochene Neigung durch gemeinsamen Endreim der Einzelstrophen ein Gedicht zusammenzubinden. Nicht weniger als zwanzig seiner Lieder sind so gebaut (Mayer-Rietsch S. 115). Der Mönch ist vielleicht von der lateinischen Hymnenpoesie beeinflusst. In dieser scheint es nämlich Regel geworden zu sein dass in Strophen mit ungeraden Verszeilen, also speziell der zerlegten asklepiadeischen und sapphischen

¹⁾ Manche (wie G. Müller, Strophenbindung bei Ulr. v. Lichtenstein ZfdA 60₄₉) trauen freilich dem mittalterlichen Publikum ein Reimgedächtnis zu, das unsrer Vorstellung spottet.

Strophe (s. o. S. 9), die ungeraden Verse, die ursprünglich ungereimt geblieben waren, unter sich durch Reim gebunden wurden. Das traf bei der sapphischen Strophe also gerade den siebenten Vers (s. N. Spiegel, Untersuchungen über die ältere christliche Hymnenpoesie II. Gymnasialprogr. Würzburg 1897 S. 82 Anm.). Der Gedanke ist logisch und künstlerisch, er wird nur dadurch unfruchtbar dass eine ohrfällige Wirkung kaum möglich ist, höchstens bei sehr kurzen Strophen. So ist hier Nachfolge denkbar, und zugleich auch ein Missverstehen infolge dessen eine allzu sublimale Geschlossenheit in Ungeschlossenheit übersprang. Eine perverse Lust ebenda keinen Abschluss zu bekommen, wo er am sichersten zu erwarten ist, muss freilich mitwirken. Doch wie dem sei, träge Armut oder tolle Kaprice, es entfaltete seine Kraft und wurde ein prächtiges Mittel den Gedanken in Wucht auszuströmen. So hat Luther, auch abgesehen vom Siebenzeiler, eine ausgesprochene Vorliebe für Waisenschluss (Neudr. Klippgen nr. 3. 6. 9. 18. 23. 26. 34) und in unsrer Zeit verdankt Scheffel ihm einige seiner volkstümlichsten Effekte (so *Herr Quintilius Varus* in der Teutoburger Schlacht oder der altgermanische Rachesang am Grenzwall „*Ha'.. hamm'.. hammer Dich emol, emol, emol | An dei'm verrissene' Comisol, | Du schlechter Kerl!*“).

Von diesem auf 4+3 beruhenden Rhythmus werden sich im Folgenden mehrere elementäre Strophen als geschichtliche Formen aus der Masse der Bildungen herauschälen. Eine gar grosse Menge ähnlicher oder andersgebauter Siebenzeiler musste mit ans Licht gezogen werden, es sei dass sie als individuelle Variationen oder aber vorderhand als persönliche Bildungen den natürlichen Strophen gegenüberstehen. Das etwaige Zuviel und Zuwenig, das sich hier zweifellos ergeben wird, muss der erste Bearbeiter, der noch nicht übersieht was aus diesen Nebeln sich noch gestalten kann, als sein Los auf sich nehmen, dem zweiten ist die Kritik leicht gemacht.